

*Die Redlichkeit des Betrugs – Literarische Erinnerung  
und Totalitarismus bei Herta Müller und  
Vladimir Vertlib*

DIETER NEIDLINGER  
SILKE PASEWALCK

**Abstract.** “Die Redlichkeit des Betrugs” – Poetic Remembrance and Totalitarianism at Herta Müller and Vladimir Vertlib. The article deals with poetic remembrance of totalitarianism, taking a closer look at two contemporary authors from the German speaking literature, Herta Müller (born 1953) and Vladimir Vertlib (born 1966). Both authors’ concepts of memory re-pose the question of remembrance as related to historical facts and literary fiction as they try to overcome both the congealed memory and the primacy of experience, understood as a one-to-one translation into memory and literary speech. Herta Müller and Vladimir Vertlib do not approach the reality of totalitarianism using psychological realism but through strategies of poetic fiction. Although the term “fiction of truths” may sound paradoxical, both poetic concepts, however, prove adequate for poetic remembrance of the past as linked to fiction in narratives. By evoking and irritating the readers’ expectations with the help of the construction of his novels, the shifts of perspective and disruptions, Vladimir Vertlib writes against preformed stereotypes of memory, be they subjective or collective. Herta Müller develops a poetic language of abbreviated comparisons, in which words, objects and gestures, on the one hand, are abstracted from being self-evident and, on the other hand, are able to express the destruction of people and to refuse obedience against totalitarianism that extends into our language. The article shows on the example of two novels, Herta Müller’s *Atemschaukel* (2008) and Vladimir Vertlib’s *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* (2001) how these concepts of memory are realized and how they detach themselves from the victim-perpetrator-scheme. Both novels prove that psychic damages cause people to become mute, but do not deprive them of language.

**Keywords:** totalitarianism, poetic remembrance, contemporary literature, poetic fiction

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.12697/IL.2013.18.2.14>

Literatur kann das Alles nicht ändern. Aber sie kann –  
 und sei es im Nachhinein –  
 durch Sprache eine Wahrheit erfinden, die zeigt,  
 was in und um uns herum passiert, wenn die Werte entgleisen.  
*Herta Müller*

## 1. Literarische Erinnerung und Totalitarismus

Kann Literatur oder allgemein Kunst sich des Schreckens von Diktaturen<sup>1</sup> überhaupt annehmen? Diese Frage stellte sich in aller Radikalität angesichts dessen, was in den Vernichtungslagern geschehen ist. Ist diese Erfahrung überhaupt vermittelbar? Darf dies mit ästhetischen Mitteln versucht werden? Es gab und gibt zwei grundsätzlich verschiedene Antworten. Der geschehene Zivilisationsbruch erfordere, sich beim Schreiben aller ästhetischen Mittel zu entledigen, oder, gerade mittels poetischer Sprache könne das Unfassbare – die Vernichtung von Menschen und die Zerstörung des Menschseins – erinnert werden.<sup>2</sup> In dieser Form schließen sich die Antworten aus.

Man kann weniger grundsätzlich fragen, was Literatur bzw. Sprache im Angesicht der Diktatur leisten muss und in welcher Weise sie dies tun kann. In ihrer Tischrede anlässlich der Verleihung des Literaturnobelpreises sagte Herta Müller, dass die Literatur die Welt von den Lügen der Diktaturen und ihren Plänen, Menschen zu zerstören, nicht befreien kann, aber dass sie „durch Sprache eine Wahrheit erfinden [könne], die zeigt, was in und um uns herum passiert, wenn die Werte entgleisen.“ (Müller 2011: 23) Überraschend ist hieran weniger, dass Literatur an diktatorischen Verhältnissen nichts ändern kann, auf diese höchstens aufmerksam und sie im Gedächtnis derer, die sie erfahren und ebenso derer, die nicht in ihnen leben mussten, behalten kann. Überraschend ist vielmehr, worauf Herta Müller noch insistiert, nämlich dass Literatur mittels Sprache jene Wahrheit erfinde, welche die Wirkung einer Diktatur offenbart.

<sup>1</sup> Diktatur wird nicht nur als politische Staatsform in den Blick genommen, sondern steht generell für totalitäre Systeme, die Menschen kontrollieren, formen oder gänzlich eliminieren wollen.

<sup>2</sup> Sucht man nach literarischen Beispielen für die eine wie für die andere Antwort, so könnte man an Tadeusz Borowski einerseits und an Paul Celan andererseits denken. Gleichwohl hat die Unterscheidung eher heuristischen Wert, da Borowski keineswegs auf sämtliche literarische Mittel verzichtet und Celans Lyrik sich gerade dem Problem aussetzt, mit welchen ästhetischen Mitteln das Unfassbare überhaupt fassbar werden kann.

Das provoziert Unverständnis nicht nur wegen des Oxymorons „Wahrheit erfinden“. Die Formulierung irritiert vor allem, weil zwar seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert der Literatur das Erfinden als nicht mehr legitimationsbedürftig zugestanden wird, dem Genre der Erinnerungsliteratur jedoch eine Spannung von Fiktionalität und Faktizität eingeschrieben ist, bei der die Wahrheit das oberste Gebot hat. So weist Aleida Assmann auf die Spannung hin, die zwischen dem „Primat der Erfahrung“ (Assmann 2011: 78) und der Notwendigkeit der Fiktionalisierung von Erfahrung bestehe. Dabei insistiert sie auf einer klaren Unterscheidung von „Fiktion im Sinne der Formung und Fiktion im Sinne von Erfinden“, eine Unterscheidung, die der „postmoderne Diskurs, der von Authentizität und Faktizität nichts wissen will“ (Assmann 2011: 80), verwische.

Im historischen Abstand zu den Totalitarismen des 20. Jahrhunderts erweitert sich die Frage nach dem Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität sowie Ästhetisierungsverbot und -gebot um das Problem, wie das Geschehene angesichts des Sterbens der Zeitzeugen und des Verschwindens realer Spuren adäquat erinnert werden kann. Die Frage heißt nun nicht mehr nur, ob und wie sich der Schrecken überhaupt darstellen lässt, sondern was literarische und insbesondere fiktionale Texte im Unterschied zu historischen Dokumentationen, zu Autobiographien und Lebenserinnerungen leisten.

Mit Büchern wie *Weiter leben* (1995) von Ruth Klüger oder dem Roman *Sorstalanság* (1975, dt. *Roman eines Schicksallosen* 1996) von Imre Kertész setzte der Übergang ein, bei dem zunächst jene schrieben, die als Kinder noch Zeitzeugen wurden, und geht über zu den Kindern der Zeitzeugen – für dieses Stadium stehen im Folgenden Vladimir Vertlib und Herta Müller. Mit Marcel Beyers *Flughunde* (1996) oder Steve Sem-Sandbergs *De fattiga i Łódź* (2009, dt. *Die Elenden von Łódź* 2011) erst schreiben Autoren wirklich aus zweiter Hand.

Verschärft wird diese erweiterte Fragestellung noch durch einen Bruch in unserem Geschichtsverständnis. Geschichte in den Kategorien einer linearen Zeit und eines einheitlichen Raumes – als Grundlage der Erinnerung zu begreifen –, wird zunehmend in Frage gestellt.<sup>3</sup> Ort und Ereignis sind danach vielmehr als soziale Konstrukte zu verstehen. Der Historiker Dan Diner diagnostiziert einen historischen Paradigmenwechsel „von ‚Gesellschaft‘ zu ‚Gedächtnis‘“ (Diner 2003: 7): Die „simultan wirkende zeitübergreifende Vielfalt von Vergangenheiten“ unterminiert die „Vorstellung einer sich zeitlich nacheinander abbildenden Bewegung von Entwicklung“ (Diner 2003: 7), stattdessen müsse man ausgehen von der „Gleichzeitigkeit einer Vielfalt von Vergangenheiten“ (Diner 2003: 8). Diner leitet diesen Wechsel einerseits aus der

<sup>3</sup> Vgl. hierzu auch Jaan Undusks Artikel im vorliegenden Themenschwerpunkt.

epistemischen Herausforderung des Holocausts ab, andererseits aus der „so genannten Wiederkehr der Geschichte als Anknüpfungspunkt an scheinbar abgebrochene historische Prozesse“ (Diner 2003: 11). Unter dieser Voraussetzung ist Erinnerungsarbeit perspektivisch postnational zu begreifen, da sie die von Geographie und Politik gezogenen Grenzen überschreitet und nationale, ethnische und religiöse Identitäten als Ergebnis von Zuschreibungen begreift.

Wenn historische Fakten in diesem Sinne zu Konstruktionen werden, die in ihrer „Fiktionalität“ und Bedingtheit erkannt<sup>4</sup> und zueinander in Beziehung gesetzt werden müssen, ist es offenkundig, dass auch Fiktionen in literarischen Texten als „Fakten“ betrachtet werden können. Doch die Erkenntnis, dass Erinnerung sich Fiktionen bedient, ja dass Historiographie selbst literarisch funktioniert, hat unmittelbar keine Konsequenz hinsichtlich der Frage, ob und wie literarische Texte Geschichte gestalten. Auch bleibt, selbst wenn literarische Fiktionen als Fakten Anerkennung finden, eine begriffliche Unterscheidung von Fiktion und Faktizität weiterhin sinnvoll. Die Frage nach der Vergangenheit ist mitnichten ein Spiel des *anything goes* geworden, sie hat vielmehr eine neue Ernsthaftigkeit bekommen, bei der literarische Texte eine neue Bedeutung erhalten. Gewiss ist es kein Zufall, dass sich Historiker wie der Osteuropahistoriker Karl Schlögel<sup>5</sup> oder der Sozialhistoriker Otto Gerhard Oexle, die den Wechsel von der Ereignis- zur Erinnerungsgeschichte vollziehen, verstärkt und teilweise ganz dezidiert literarischen Texten als Zeugnissen zuwenden. Letzterer spricht von der „indefiniten Komplexität historischer (politisch-sozialer und kultureller) Situationen“ (Oexle 2000: 110) und betont die ihr zugrundeliegende Emotionalität. Dieser indefiniten Komplexität können literarische Texte aufgrund ihres ambivalenten ontologischen Status (in der bzw. als Fiktion Wirklichkeit zu erzeugen) sowie aufgrund ihrer formalen Möglichkeiten (etwa der Selektion, der Innensicht, der Perspektivenvielfalt, der Bildlichkeit etc.) stärker gerecht werden als historische Dokumentationen, die noch dem Glauben eines Otto Ranke verpflichtet sind, sagen zu können, wie es eigentlich gewesen ist.

<sup>4</sup> Harald Welzer etwa belegte, dass unser Gedächtnis sich literarischer Muster und sogar konkreter literarischer Vorlagen bedient, dass also Erfahrenes beispielsweise durch Gelesenes in unserer Erinnerung überformt wird. Siehe Welzer 2002.

<sup>5</sup> Vgl. Schlögels Vorwort (Schlögel 2003) in die deutsche Übersetzung von Nikolai Anziferows Roman *Душа Петербурга* (1922, dt. *Die Seele Petersburgs*, 2003).

## 2. „Durch Sprache eine Wahrheit erfinden“ – zur Poetik der Erinnerung bei Herta Müller und Vladimir Vertlib

In einem Vorwort zu dem Romans von Danilo Kiš *Grobnica za Borisa Davidovica* (1976, dt. *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* 1983 und 2004) verknüpft Joseph Brodsky die Sprachlosigkeit aufgrund der Erfahrung des Totalitarismus mit der Förderung der Sprache durch Literatur, der er zutraut, ästhetisches Verständnis zu erlangen, wo ethisches versagt, und eine Antwort zu finden auf die maßlose Bindung der Menschen und ihrer Sprache an die Erfahrung der Diktatur.

Vielleicht besteht das einzige Verdienst einer realen Tragödie, die Überlebende und Opfer gleichermaßen sprachlos zurückläßt, darin, daß sie die Sprache ihrer Kommentatoren fördert. *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* bietet ästhetisches Verständnis, wo Ethik fehlschlägt – um das Mindeste zu sagen. Freilich kann die Beherrschung der Sprache in unserm rührigen Jahrhundert kaum als Schutz gelten; doch erlaubt sie immerhin eine Antwort, ohne welche die Menschen Sklaven ihrer Erfahrung bleiben müssten. Mit diesem Buch gibt Danilo Kiš zu verstehen, daß nur die Literatur jene Phänomene zu erfassen vermag, deren Größe uns ansonsten übersteigt und jedem menschlichen Begreifen sich entzieht. (Brodsky 2004: 14)

Literarisch gesehen ist der Roman von Danilo Kiš eines der bemerkenswertesten Beispiele für „die (scheinbar) paradoxe Verbindung von Faktischem und Fiktivem“, wie dessen Übersetzerin Ilma Rakusa in ihrem Nachwort pointiert (Rakusa 2004: 181).

Somit geht es in der Literatur um Erfindung nicht nur im Sinne einer Inszenierung von Fakten oder einer Umformung bzw. Ergänzung von Fakten, sondern um Erfindung von Wirklichkeit mittels der Sprache. Sprache ist sodann kein Mittel der Abbildung von Realität oder Inszenierung derselben; vielmehr erzeugt sie eine Wirklichkeit, die nur im Akt des Lesens (oder Schreibens) erfahrbar ist und als solche nicht mit dem Erleben zu verwechseln ist. Assmanns Unterscheidung zwischen „Fiktion im Sinne der Formung und Fiktion im Sinne von Erfinden“ (Assmann 2011: 80) müsste sodann um folgenden Aspekt erweitert werden. Die Legitimität erweist sich nicht anhand der Faktizität, sondern in der Fiktionalität: Nicht die Fakten müssen die Fiktionen als glaubwürdig erscheinen lassen, sondern die Fiktionen müssen sich, mit Herta Müller gesprochen, „das wirklich Geschehene vorstellen“ können.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Siehe Müller 2011: 84: „Aber nie hab ich eins zu eins über Erlebtes geschrieben, sondern nur auf Umwegen. Dabei hab ich immer prüfen müssen, ob das unwirklich Erfundene sich das wirklich Geschehene vorstellen kann.“

Dies wäre am Beispiel zweier Autoren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Herta Müller (geb. 1953) und Vladimir Vertlib (geb. 1966) zu zeigen. Erfinden bezieht sich bei Herta Müller nicht auf den Autor als Subjekt. Subjekt der Erfindung ist vielmehr die Literatur und die Wahrnehmung. *Wie Wahrnehmung sich erfindet*, so lautet der irritierende Untertitel schon ihrer frühen Poetik-Vorlesung *Der Teufel sitzt im Spiegel* (1991),<sup>7</sup> und in der Stockholmer Nobelpreisrede *Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis* (2011) führt sie aus:

Der Wortklang weiß, dass er betrügen muss, weil die Gegenstände mit ihrem Material betrügen, die Gefühle mit ihren Gesten. An der Schnittstelle, wo der Betrug der Materialien und der Gesten zusammenkommt, nistet sich der Wortklang mit seiner erfundenen Wahrheit ein. Beim Schreiben kann von Vertrauen keine Rede sein, eher von der Redlichkeit des Betrugs. (Müller 2011: 19)

Wie bei Joseph Brodsky verbindet sich für Herta Müller ein Versagen der Ethik mit einer Leistung der Ästhetik. Aber in ihrer frühen Poetik legt sie zudem den Fokus auf die seelisch-sinnlichen Bedingungen der Ästhetik, also auf eine Verknüpfung von Wahrnehmung und Sprache und deren Verhältnis zur äußeren und inneren Welt, die aber auch für das spätere Werk und dessen Poetik leitend bleibt.

Vladimir Vertlib äußert sich über das Erfinden in annähernd provokativer Weise, indem er Wahrheit und Erfindung aneinander koppelt. Auch ihm zufolge geht es beim Erfinden nicht nur um Formung oder Umformung von Fakten, um diese für den Leser erfahrbar zu machen. Die Sprach- und Imaginationskraft seiner Texte dient nicht lediglich der Erzeugung einer Erfahrung aus zweiter Hand, sondern vielmehr einer Irritation unserer vertrauten Denk- und Gedenkmuster. Die Erfahrung muss sich erst fremd werden, indem sie erfunden wird, um erfahrbar zu werden und sodann, wenn sie durch die Entfremdung für den anderen offen ist, diesen in seiner eigenen Identität zu irritieren.

Die meisten meiner Geschichten sind auf diese Weise entstanden – aus Erfahrung und Anschauung und aus kreativer Ergänzung. Nur so hatte ich das Gefühl, die Welt als stimmiges Ganzes zu erleben. Manchmal frage ich mich, ob Kreativität nicht bedeutet, eigene Vorstellungen so lange zu hinterfragen

<sup>7</sup> Vgl. einen der ersten einschlägigen Sammelbände zu Herta Müllers Werk, der den Titel *Die erfundene Wahrnehmung* trägt: Eke 2010.

und zu variieren, bis sie den scheinbar fremden Gegebenheiten oder irritierenden Eindrücken eine Dimension des Vertrauten und somit Greifbaren geben. Oder wird nicht umgekehrt das scheinbar Vertraute zum irritierend Fremden und gerade dadurch umso greifbarer und verständlicher? (Vertlib 2007: 25)

Diese grundlegende poetologische Forderung aus seiner Poetik-Vorlesung *Die Erfindung des Lebens als Literatur* durchzieht sein gesamtes Werk, sie erhält gleichwohl spezifisch poetologische Bedeutung in seinem Erinnerungsroman *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* aus dem Jahr 2001.

Auch wenn bei Müller und Vertlib die literarischen Motive und die sprachlichen Mittel variieren, kann als gemeinsamer Zug das Bestreben ausgemacht werden, der Erfahrung durch Erfindung im Medium der Literatur näher zu kommen.<sup>8</sup>

### 3. Vladimir Vertlib: *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* (2001)

Vertlibs Roman *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* weist in sich verschachtelte Handlungsstränge und unterschiedliche Erzählsituationen auf, von denen die beiden Haupte Erzählstränge näher betrachtet werden sollen. Die Rahmenhandlung spielt gegen Ende der 1990er Jahre in der fiktiven Kleinstadt Gigricht,<sup>9</sup> wohin Rosa Masur mit ihrem Sohn Konstantin und dessen Frau Frieda aus der Sowjetunion emigriert ist. In diese auktorial erzählte Rahmenhandlung ist eine mehrfach unterbrochene Binnenerzählung eingelagert, die den Hauptteil des Buches füllt und in der das Leben von Rosa Masur in Ich-Erzählsituation erzählt wird.<sup>10</sup>

Im Binnenraum des Romans entfaltet sich die erzählte Vergangenheit Rosa Masurs vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts bis zum Beginn der 1950er Jahre: Kindheit in einem weißrussischen Stetl, Studium und Berufsjahre als

<sup>8</sup> Es besteht zweifelsohne ein großer Unterschied, ob man unter den Bedingungen einer Diktatur schreibt oder über diese. Vladimir Vertlib lebte nur seine ersten fünf Lebensjahre in Leningrad, Herta Müller emigrierte, als sie 34 Jahre alt war, aus Rumänien in die Bundesrepublik. Das sogenannte Primat der Erfahrung ist so gesehen ungleich verteilt, und dennoch schreiben beide in den hier verhandelten Texten – mehr oder weniger – über Erfahrungen aus zweiter Hand. Damit steht auch in Frage, ob die Bedeutung des Primats der Erfahrung in der Erinnerungsliteratur nicht überbewertet wird.

<sup>9</sup> Die in Deutschland angesiedelte Stadt Gigricht ist auch Schauplatz der Romane *Letzter Wunsch* (2003) und *Am Morgen des zwölften Tages* (2009).

<sup>10</sup> Vgl. ausführlicher Pasewalck 2012.

Übersetzerin in Leningrad, Überleben während der Leningrader Blockade, Leben in der Sowjetunion in den Nachkriegsjahren. Dass Rosa Masur von ihrem Leben erzählt (Binnenhandlung), ist durch ein Buchprojekt in Gigricht (Rahmenhandlung) allererst motiviert.<sup>11</sup> Geplant ist ein Buch, „das der Integration und dem Verständnis der Lebenswelt von Zuwanderern dienen“ (Vertlib 2001: 35) und den Titel „Fremde Heimat. Heimat in der Fremde“ (Vertlib 2001: 35) tragen soll. Anlass ist das bevorstehende 750jährige Jubiläum der Stadtgründung Gigrichts. Im Roman *Rosa Masur* ist also ein Buchprojekt mit Rosa Masur geplant, denn sie wurde als Repräsentantin der russischen Juden in Gigricht ausgewählt. In Interviews in russischer Sprache soll sie ihr Leben erzählen, um – ganz im Geist der Oral History – die Erinnerungen einer Zeitzeugin ins kulturelle Gedächtnis zu überführen. Natürlich wird das Projekt auch geschichtswissenschaftlich betreut. Kurz vor dem Abschluss kommt es jedoch zu einem überraschenden Abbruch des Projekts und damit auch der erzählten Lebensgeschichte Rosas, die an dieser Stelle ebenfalls nicht weitergeführt wird.<sup>12</sup> Motiviert wird dieser doppelte Abbruch durch die Rahmenhandlung: Der Chefredakteur des Gigrichter Tagblattes hatte per Zufall entdeckt, dass es sich bei dem Privilegium Gigrichtiacum, der Urkunde, auf die bisher das Stadtrecht zurückgeführt wurde, um eine Fälschung handelt. Diese Entdeckung bringt die Feierlichkeiten um das Stadtjubiläum zum Platzen, mit samt dem angegliederten Buchprojekt. Das Buch im Buch erscheint also nie, und somit werden auch Rosa Masurs Lebenserinnerungen in der erzählten Welt nicht veröffentlicht. Die Übersetzung der Erinnerung der Zeitzeugen ins kulturelle Gedächtnis wird intradiegetisch auf unbestimmte Zeit verschoben. Gleichwohl liegt uns Lesern das Buch von Vertlib mit den intradiegetisch unveröffentlichten Erinnerungen vor. Doch haben wir eben nicht das geplante

<sup>11</sup> Auch in dem Roman *Am Morgen des zwölften Tages* greift Vertlib auf den literarischen Kunstgriff des Buchs im Buch zurück. Dort liest bzw. transkribiert die Protagonistin Astrid Heisenberg die Lebenserinnerungen ihres Großvaters.

<sup>12</sup> Vgl. dazu Vertlib 2001: 403f. Dort findet sich der Hinweis auf die Offenheit und Unabgeschlossenheit des Erzählten: „Es wäre noch viel zu erzählen gewesen. [...] Vielleicht hätte Rosa von Kostiks Heirat erzählt und davon, wie die Schwiegertochter ins Haus kam. Aber vielleicht hätte sie gerade darüber geschwiegen.“ Der Konjunktiv sowie das Adverb „vielleicht“ unterstreichen den Modus der Möglichkeit. Zugleich folgt eine Aufzählung, die einerseits dies beispielhaft expliziert und gleichsam die Möglichkeiten spezifiziert. Die darin liegende Spannung zeichnet einen Grundcharakter des Erzählens aus; es ist unabgeschlossen und offen – wie eine Liste unendlicher Elemente. Das bedeutet, dass die Vollständigkeit des Erzählens nicht auf der Vollzähligkeit beruht. Somit ist das Leben Rosa Masurs zu Ende erzählt, aber es könnte auch immer weiter oder auch anders erzählt werden.



Buch gelesen, wie es in der Rahmenhandlung intendiert wird und das womöglich nie erscheinen wird. Wir lesen kein Buch im Buch, sondern nur die Erzählungen Rosa Masurs, wie sie das Buch von Vertlib inszeniert. Auf diesem Unterschied muss insistiert werden, um der Pointe dieser Konstruktion gerecht zu werden. Dass Rosas Erinnerungen nie jene Leserschaft erreichen, für die sie intradiegetisch aufgezeichnet wurden, ist nur die halbe Erkenntnis, die andere ist, dass sie nie die Form erhalten, in die sie gebracht werden sollen. Extradiegetisch erreichen die erzählten Erinnerungen die Leserschaft von Vertlibs Roman, aber eben in Form eines literarischen Textes und nicht in Form einer geschichtswissenschaftlich betreuten Dokumentation. Vertlibs Roman ist somit zugleich ein Gegenprojekt zu dem im Roman geplanten Buch.<sup>13</sup> Fiktion statt Dokumentation. Literatur statt wissenschaftlich betreutem Zeitzeugenbericht. Inszenierte Erinnerung statt authentischer Erinnerung. Entsprechend ist auch die Nachbemerkung am Ende des Buches zu interpretieren: „Der zeitgeschichtliche Hintergrund zu diesem Buch ist größtenteils authentisch. Einzelne Ereignisse und Details sind jedoch der Dramaturgie des Romans untergeordnet.“ (Vertlib 2001: 431)

Auf der anderen Seite haben wir es also auch nicht mit einem authentischen Bericht zu tun. Wir lesen keine Aufzeichnung einer Zeitzeugin, sondern wiederum nur die Inszenierung dieser Aufzeichnung, die eingebettet ist in die Handlung und Konstruktion des Romans. Damit grenzen sich der Text und seine inszenierte Erinnerung in zwei Richtungen ab. Der literarische Text bildet weder die subjektive Erinnerung einer Zeitzeugin ab noch dient er der Übersetzung einer solchen ins kollektive Gedächtnis, wie dies das intradiegetisch geplante Buch intendierte.

Wir haben einen Roman vor uns mit seinem Primat der Dramaturgie. Entsprechend müssen wir die Inszenierung der Erinnerung beachten und betrachten. Was aber ist der Vorteil einer literarischen Gestaltung? Die These lautet, Rosas Erinnern kehrt die Dichotomie von Authentizität und Erfindung recht

<sup>13</sup> Es geht damit in Vertlibs Roman auch um das Problem, das mit historischen Dokumenten und historischen Dokumentationen verbunden ist: Es findet eine Aufzeichnung statt, die selbst einen Kontext besitzt und von einer bestimmten Motivation hervorgebracht wurde. Hinzu kommen die Auswahl der Zeitzeugen und der Zeitpunkt der Aufzeichnung. Schließlich kommt die Frage hinzu, welche Form die Aufzeichnungen letztlich erhalten. Im Roman heißt es, die mündlichen Erzählungen seien aufgenommen worden, wie diese sodann transkribiert und redaktionell bearbeitet werden sollten, wird nur angedeutet, nicht ausgeführt, weil nur das Problem deutlich werden soll, dem sich der Roman in seiner Weise stellt. Man könnte Vertlibs Roman auch als kritische Anmerkung zu dem Trend autobiografischer Lebenserinnerungen und Zeitzeugendokumentationen lesen, gegen die der Roman ein literarisches Erinnern setzt.

eigentlich um: Das vermeintlich Authentische wird als Konstruktion entlarvt, die „erfundenen“ Geschichten werden authentisch im Sinne einer größeren Nähe zur historischen Wirklichkeit,<sup>14</sup> wodurch kollektives sowie subjektives Gedächtnis evoziert und zugleich subversiv verhandelt werden. Vertlib schreibt:

Neben dem subjektiven und dem kollektiven Gedächtnis gibt es noch [...] das „subversive“ Gedächtnis. Es [...] bedient Erwartungen, macht halsbrecherische Kapriolen, vor allem aber lässt es sich nie festlegen und findet letztlich doch einen Weg zur sogenannten Wahrheit. (Vertlib 2007: 230)

Der Romantitel illustriert dies ebenfalls: *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* bezieht sich vermeintlich, wie intradiegetisch von Seiten der historischen Kommission angenommen, auf die Erinnerungen und deren spektakulären Reiz,<sup>15</sup> sondern auf die Art des Erinnerns. Es heißt eben nicht die besondere Erinnerung der Rosa Masur, sondern das besondere Gedächtnis der Rosa Masur, die eine fiktive Figur ist. *Besonders* ist das Gedächtnis der Rosa Masur insofern, als die Figur selbst bekennt, weder eine bruchlose Biographie verbürgen zu wollen noch zu können und sogar mit der Aussage provoziert, dass Erinnern Erfinden *ist*. Eine Erfindung mithin, die Brüche im Erinnerten und im Erinnern nicht überspielt, sondern in Szene setzt. An die Stelle von „authentischer Lebensgeschichte“ oder deren Übersetzung ins kollektive Gedächtnis schieben sich Geschichten, mit denen Rosa Masur das, was die historische Dokumentation von ihr erwartet hat, dezidiert unterläuft. Perspektivwechsel, Gestimmen (wie besonders die der verstorbenen Freundin Mascha), Brüche, Mehrdeutigkeiten und Widersprüche dienen diesem Erzählen im Angesicht

<sup>14</sup> In ihrem Aufsatz *Wahrheit und „subversives Gedächtnis“*. *Die Geschichte(n) von Vladimir Vertlib* schreiben Annette Teufel und Walter Schmidt: „Vladimirs Erzählungen klingen auf starke, und zum Teil irritierende Weise authentisch – gerade weil sie erfunden und weil sie immer schon übersetzt sind.“ (Teufel/Schmidt 2007: 234) Entscheidend ist hier zweierlei bemerkt; dass die Geschichten nicht authentisch sind, sondern nur so klingen, und dass sie auf irritierende Weise authentisch klingen. Denn es geht eben nicht darum, mittels Erfindung authentische Geschichte kollektiv erfahrbar zu machen, sondern um eine Neukonfiguration des Verhältnisses von Authentizität und Fiktionalität. Es ist der provozierende Gedanke, der Wahrheit und Wirklichkeit in der Fiktionalität näher zu kommen, als in der Authentizität, weil Letztere Geschichte nicht im Plural und damit im Modus der Irritation zu fassen vermag.

<sup>15</sup> Erstere Lesart vertritt im Roman explizit der Bürgermeister Gigrichs, der bei dem Empfang der Projektteilnehmer Rosa mit den Worten schmeicheln will: „Ich finde ihr Leben äußerst beeindruckend“ (Vertlib 2001: 415).

von Brüchigkeit und Ambiguität. Dadurch wird die Geschichte von der vermeintlichen Eindeutigkeit befreit. Ja, es ist ein Grundzug von Vertlibs Erzählen, dass Eindeutigkeiten und eigene Vorstellungsmuster evoziert und sogleich ihrer Absurdität überführt werden, um Ambivalenz und Ambiguität der Wirklichkeit in den Geschichten (Situationen und Perspektiven) zur Sprache zu bringen. Wir lernen immer, dass die Welt viel komplizierter ist und dass die Konflikte und Dilemmata nicht aufzulösen sind. Die Wahrheit steckt in Wahrheiten, Geschichte in Geschichten. Deshalb kann es nur Verständnis, kein Urteil geben, wie es eben Vergangenheiten und nicht die eine Vergangenheit gibt.

Exemplarisch sei eine Episode aus dem Roman angeführt: Rosa Masur wird im Herbst 1941 beauftragt, eine Kindergruppe zu begleiten, die aus Leningrad evakuiert werden soll.<sup>16</sup> Auf dem Weg gehen zwölf Kinder verloren. Als Rosa zurück nach Leningrad kommt, kann sie den Eltern dieser Kinder nur eine Quittung in die Hand drücken, auf der sich der *erfundene* Satz findet, dass das Kind sich auf unbestimmte Zeit in der Obhut einer Schweinesowchose befinde. Die Eltern wollen ihre Kinder zurück, aber sie bekommen nur eine fingierte Quittung. Rosa fühlt sich schuldig, sie hat die Kinder verloren.

Doch angesichts der nachfolgenden Geschichte sollte sich genau dieses unfreiwillige Zurücklassen der Kinder als deren eigentliche Rettung vor dem Hungertod erweisen, wie das Beispiel des Kindes Aljoscha zeigt; umgekehrt konnten viele derjenigen Kinder nicht gerettet werden, die Rosa wohlbehalten nach Leningrad zurückgebracht hatte:

Wann immer es mir schlecht geht, so schlecht, dass ich glaube, es kann nicht mehr schlimmer kommen, denke ich an diesen Tag zurück, denke an den Augenblick, als der verzweifelte Vater statt einem Kind eine Quittung bekam [...] Einen Monat später hatten die Deutschen unsere Stadt eingekesselt. Während der folgenden Monate des Hungers und der Bombardierungen kamen, wie ich später erfuhr, die Baranows und die beiden jüngeren Kinder um, wahren Aljoscha die Kriegsjahre an der Wolga überlebte. (Vertlib 2001: 262)

Der Roman ist voller solcher Geschichten, die „der Monströsität des Geschehens“ (Vertlib 2004: 59) literarisch Ausdruck verleihen sollen. Dahinter steckt eine ganz eigene Erfahrung Vertlibs, die dieser wie folgt formuliert: „Es gehört zu den perversen Absurditäten des Schicksals, dass die von der Naziführung

<sup>16</sup> Die zweieinhalbjährige Blockade von Leningrad fehlt in der deutsche Kollektiverinnerung, und es ist ein unmittelbares Verdienst des Buches, gegen diese Erinnerungslücke anzuschreiben und das Ausmaß dieser Katastrophe zur Sprache zu bringen.

initiierte Hungerblockade meinen Eltern höchstwahrscheinlich das Leben gerettet hat.” (Vertlib 2004: 59)

Um der Wahrheit dieser eigenen Erfahrung und den Erfahrungen seiner Großmutter nachzugehen, wählte Vertlib die Form des Romans und das Mittel der Erfindung. In seiner Poetik-Vorlesung *Die Erfindung des Lebens als Literatur* heißt es entsprechend:

Die Wirklichkeit erschien mir als karge und trockene Oberfläche dessen, was ich als eigene Wahrheit hinter der Wirklichkeit zu erkennen glaubte. Es war nicht allzu schwer, zu dieser Wahrheit vorzustoßen. Ich brauchte sie nur zu erfinden. Dabei gab ich selten dem Wunsch nach, die Ereignisse niederzuschreiben, wie ich sie gerne erlebt hätte. Mogeln wollte ich nicht. Phantasie war eine ernste Angelegenheit. Manchmal versuchte ich mir vorzustellen, was geschehen wäre, wenn ich in bestimmten Situationen anders reagiert hätte. Dann fügte ich Traumsequenzen und kleine Zusatzerzählungen ein. Zur Realität der Welt in ihrer Gesamtheit gehörte immer auch der Konjunktiv. Die Realität der Welt war vielschichtiger als die Realität der Fakten, aber ich vergaß nie, auf welcher Bewusstseinsebene ich mich gerade befand. (Vertlib 2007: 23)

#### 4. Herta Müller: *Atemschaukel* (2009)

Der Roman *Atemschaukel* erzählt aus der Ich-Perspektive die Geschichte von Leopold Auberg. Wie Oskar Pastior – Herta Müller hatte mit ihm bis zu seinem Tod gemeinsam an dem Buch gearbeitet – wird der Protagonist 17-jährig aus Rumänien, wo er der deutschen Minderheit angehört, deportiert und kämpft fünf Jahre lang in einem sowjetischen Lager als Zwangsarbeiter gegen Hunger und Kälte und um sein Überleben, auch um sein Überleben als Mensch. Vermittelt durch den Erzähler erfahren wir zwar viel über die Lagerwelt und ihre Mechanismen aus Gewalt, Willkür und Zwang, aber durch die konsequente Ich-Perspektive sehen wir die Lagerwelt stets mit den Augen der Lagerinsassen. Allerdings berichtet der Erzähler nicht unmittelbar aus dem Lager, sondern retrospektiv als Überlebender. Doch die zeitliche Distanz, immer wieder vom Imperfekt gestützt, schützt nicht davor, in das Lager bzw. in das Lager in Leopold Aubergs Kopf hineingezogen zu werden. Der formale Kunstgriff, abwechselnd im Präsens und im Präteritum zu schreiben, dabei die Gegenwart des Lagers in die Welt des Zurückgekehrten hinein zu blenden, verdeutlicht die Wirkung und lebenslange Nachwirkung, die das Lager auf die Menschen hat: Das Lager zu überleben, heißt nicht, ihm entkommen zu sein. Das Leben im Lager dauert als Lager im Kopf lebenslang an.

Ich weiß mittlerweile, dass auf meinen Schätzen DA BLEIB ICH steht. Dass mich das Lager nach Hause gelassen hat, um den Abstand herzustellen, den es braucht, um sich im Kopf zu vergrößern. Seit meiner Heimkehr steht auf meinen Schätzen nicht mehr DA BIN ICH, aber auch nicht DA WAR ICH. Auf meinen Schätzen steht DA KOMM ICH NICHT WEG. Immer mehr streckt sich das Lager vom Schläfenareal links zum Schläfenareal rechts. So muss ich von meinem ganzen Schädel wie von einem Gelände sprechen, von einem Lagergelände. (Müller 2009: 294)

Um Herta Müllers Wortgebrauch in *Atemschaukel* zu bezeichnen, könnte man von Vokabeln der Erinnerung sprechen, wobei Erinnerung die Sprache entscheidend mit betrifft. Es sind erfundene Wörter, aber keine Neologismen. Denn es sind recht besehen konventionelle Wörter, deren Selbstverständlichkeit jedoch eine Irritation zugrunde gelegt wurde, auf deren Grundlage sie ihre Erfindung offenbaren. Sinnbildlich wird dieses Verfahren in Müllers Collagen. Sie schneidet gedruckte Wörter unterschiedlicher Texte aus und klebt sie anschließend zu Sätzen zusammen (vgl. etwa Müller 2012). Die Wörter der Collagen zeigen durch ihre Erscheinungsform, dass sie aus verschiedenen Texten und somit auch Kontexten stammen. Man sieht die Schnittränder; das Papier, auf dem sie gedruckt waren, erscheint als grauer oder blassfarbiger Hintergrund, und die Druckschrift variiert zwischen Wörtern oder Wortgruppen. Das Erscheinungsbild vermittelt eine Unruhe, der Leserblick wird irritiert. Im ungleichen Schriftbild sucht das Auge sich wiederholende Schrifttypen, sucht nach überraschenden Korrespondenzen, kehrt zurück in die Linearität der Sätze, stockt bei einzelnen Wörtern und ersinnt mögliche Bedeutungen, fällt wieder zurück in den Satzzusammenhang der zusammengeklebten Wörter.

Wörter, das machen die Collagen deutlich, sind komplexe Gebilde, die nur scheinbar selbstverständlich in ihren Satzzusammenhängen funktionieren. Sie verweisen auf den Sprachgebrauch und ebenso auf ihr Potential, unendlich vielen möglichen Kontexten und Sinnzusammenhängen zu dienen. Und in den Collagen sind sie aus einem Sprachgebrauch herausgeschnitten und neu gefügt; aber die Fügung bleibt sichtbar, die Wörter weisen in ihrer Verkürzung und Verdichtung auf sich und über sich hinaus.

Sprache ist bei Herta Müller deshalb nicht einfach nur ein Mittel, sondern Potential und Problem zugleich. Sie weiß, dass „die Wörter in ihrem Gebrauch stecken, wie die Zunge im Mund“ (Müller 2011), dass sie aber zugleich Poesie werden können, und dann verlieren sie einerseits ihre Selbstverständlichkeit und offenbaren andererseits ihr Potential, erfundene Wörter zu sein.

Wenn bei Herta Müller von Erfindung in literarischen Texten die Rede ist, so betrifft dies nicht zuerst die Fiktionalität von Handlungen oder Personen,

sondern die Erfindung von Wörtern<sup>17</sup> aus dem konventionellen Sprachgebrauch heraus.

Die Sprache ihres Romans hat die Autorin in Zusammenarbeit mit ihrem Schriftstellerkollegen Oskar Pastior entwickelt, der ihr nicht nur in Gesprächen Einblicke in das Lager gab, sondern auch über seine eigenen Beschädigungen durch die Lagerjahre „in verblüffenden Details“ (Müller 2011: 129) sprechen konnte. Ganz im Gegensatz zu den Sätzen, in die ihre Mutter ihre Lagererfahrung verschlossen hatte,<sup>18</sup> „raffte“ Pastior, so schreibt Müller, „die Sprache anders als meine Mutter“ (Müller 2011: 126). Trotz oder vielleicht sogar wegen dieser Details gingen die Gespräche unmerklich über in die Sprache der Dichtung. Herta Müller schreibt in ihrem Essay *Gelber Mais und keine Zeit*:

[W]ir gingen, je besser wir uns kannten, immer ein Stückchen weiter von der Realität ins Erfinden – schrieben, als wir es endlich merkten, schon längst miteinander erfundene Realitäten. Und ausgelöst wurde dieses Erfinden von den vorhandenen Wörtern, die man fürs Lager gebrauchen muss, weil sie dort eine Rolle spielten. Es sitzt in all diesen vorhandenen Wörtern die Poesie, die man dann nicht mehr außer acht lassen kann: Meldekraut, ein Unkraut, die Schutthaldenpflanze, die sich die Halbverhungerten im Frühjahr in die Kissen pflückten. Im Lager ist das alltägliche Melden beim Abendappell. Der Pflanzennamen ist, ob man es will oder nicht, plötzlich ein Lagerwort. Man denkt an Appellkraut, wundert sich, dass es Melde und nicht Meldedichkraut heißt. Man hat von nun an ein Wegrandort und ein Hungerwort. (Müller 2011: 129f.)

Das Wort und die Pflanze lösen sich von der Realität (der sprachlichen Konvention und Konzeption als Schutthaldenpflanze); das Unkraut verwandelt sich zur nützlichen Pflanze, indem es in die Kopfkissen der Lagerinsassen wandert, das Wort wird neu erfunden, indem das Bestimmungswort auf ein Synonym bezogen wird (der Appell und das Melden), und schließlich wird das Wort „Meldedichkraut“ assoziiert. Die erfundene Realität ist durch die Sprache einem Detail

<sup>17</sup> Unter Wörtern muss man hierbei nicht nur einzelne Wörter verstehen. Schon ein Kompositum ist eine Zusammensetzung von zwei Wörtern, ein Wort steht in einem Satz immer in einer grammatikalischen Form, kann erweitert werden durch Attribute oder mit anderen Wörtern ein Wortgefüge bilden.

<sup>18</sup> Es sind Sätze wie „Kälte ist schlimmer als Hunger.“ oder „Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett.“, deren Sinn sich in der ständigen Wiederholung entleert hat. Vgl. Müller 2011: 125.

des Lagers entsprungen und hat sich zu einem Wort verdichtet, das für das zweite Kapitel des Romans mit der Überschrift „Meldekraut“ zentral ist.

Das erste Kapitel heißt „Vom Kofferpacken“. Der Leser kann zunächst ganz unschuldig an eine Reise denken. Doch das Kofferpacken entpuppt sich nicht nur als Vorbereitung auf die Deportation des Protagonisten, sondern der Koffer und sein Inhalt werden zu Chiffren seiner Erfahrung im Arbeitslager, die ihn sein Leben lang begleiten werden. Sie werden von äußerlichen Gegenständen zu Erinnerungen in seinem Kopf, an deren Last er ein Leben lang tragen wird. Scheinbar harmlose Wörter wie „Kofferpacken“, „Zement“, „Taschentuch“, „Klavier“ oder vermeintlich poetische Wortbildungen wie „Herzschaufel“, „Wangenbrot“, „Blechkuss“ bergen Erfahrungen, die durch die Sprachkonvention nicht erfasst sind, aber in den Texten Herta Müllers mitteilbar werden. Das Wort „Kofferpacken“ meint gar nicht das Packen eines Koffers, plötzlich ist darin das Gewicht von Erinnerungen. Die Wörter werden aus ihrer Konvention gelöst, entweder indem der Referent einen überraschenden Vergleich evoziert oder indem das Wort, etwa sein Klang oder eine semantische Assoziation, eine Korrespondenz zu einem anderen Wort erlaubt. In den Texten sind diese Vergleiche oder Korrespondenzen oft nur noch verkürzt enthalten. Sie entfalten ihre Bedeutung über eine Kette von Sätzen oder sogar über ein ganzes Kapitel hinweg. Dabei entfalten sie eine Bedeutung, die, will man sie explizit machen, nur noch ex negativo oder abstrakt aufgezeigt werden kann. Das Kofferpacken ist eben nicht nur Kofferpacken, es ist auch nicht nur das Kofferpacken eines Menschen, der deportiert wird, sondern es steht im Roman für die gesamte Lagererfahrung insgesamt, die sich im Koffer verdichtet.

Dieses Verfahren, Wörter mit Erfahrungen zu füllen und auf diese Weise mitteilbar zu machen, ist ein grundsätzliches Potential von Sprache. Damit wird aber deutlich, dass die sogenannte Medialisierung der Erinnerung kein Vorgang ist, der erst mit dem Sterben der Zeitzeugen einsetzt. Der Versuch, Erfahrungen mitteilbar zu machen, setzt sofort ein. Viele Zeitzeugen haben versucht, ihrer Erfahrung eine Sprache zu geben. Die Schwierigkeit war jedoch, dass der übliche Sprachgebrauch auf Erfahrungen aufbaute, die mit den Erfahrungen solchen Schreckens nichts gemein haben. Der Zivilisationsbruch hat also eine sprachliche Seite. Es mussten Worte gefunden bzw. aus der Sprache herausgefunden werden, die dem Maß der Erfahrung entsprechen. Deshalb der geforderte Bruch mit konventionellen ästhetischen Formen. Deshalb der Versuch, so sachlich und nüchtern wie möglich zu schreiben oder aber Sprache gegen ihren konventionellen Gebrauch hermetisch abzugrenzen – Versuche, die sich in der Literatur nach 1945 beobachten lassen. Herta Müllers Weg einer poetischen Sprache, die nicht als Form der Ästhetisierung missverstanden werden darf, stellt sich in diese Tradition und schreibt sie auf neue Weise fort.

## 5. Zusammenfassung

Den Zusammenhang von Wahrheit und Erfindung in ihrer Poetik der Erinnerung bringt Herta Müller auf die paradoxe Formulierung „Redlichkeit des Betrugs“ (Müller 2011: 19). Sowohl bei Vladimir Vertlib als auch bei Herta Müller ist, wie gezeigt wurde, Erfindung mehr als Formung des Erfahrenen. Die Erfindung bezieht sich nicht auf die Ergänzung des Geschehenen oder auf die Erzeugung möglicher Historie. Sie findet in der Literatur bzw. Sprache statt und folgt der Einsicht, dass Sprache sich der Wahrheit anders nähert als das tatsächliche Erleben.

Bei Vertlib stellt die Montage unterschiedlicher und eben nicht bruchloser, nichtgeradliniger zwischenkultureller Geschichten keine Identität her, sondern bezeugt deren Brüchigkeit. Zu beobachten ist bei Vertlib ein Verfahren der Aussparung, des Stehenlassens der Spannung, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven und Geschichten ergibt.

Bei Herta Müller werden die Wörter einer Irritation ausgesetzt, indem sie mit Bedeutungen angereichert werden, die der Sprachkonvention keineswegs widersprechen, aber die Vokabeln ihrer Harmlosigkeit entreißen. Das Kofferpacken, so stellt man nach der Lektüre fest, meinte nicht bloß das Kofferpacken. Erinnerung findet hier eine neue Form, in der Genauigkeit im Sprachbild, in den Vokabeln der Erinnerung.

### **Dieter Neidlinger**

*klaus.neidlinger@ut.ee*

Tartu Ülikool

Germaani, Romaani ja Slaavi Instituut

Ülikooli 17

50705 Tartu

EESTI

### **Silke Pasewalck**

*silkep@ut.ee*

Tartu Ülikool

Germaani, Romaani ja Slaavi Instituut

Ülikooli 17

50705 Tartu

EESTI



## Literatur

- Assmann, A. 2011. Die Vergangenheit begehbar machen. Vom Umgang mit Fakten und Fiktionen in der Erinnerungsliteratur. – *Die Politische Meinung* 56.7, 77–85.
- Brodsky, J. 2004. Vorwort. – D. Kiš, *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch*. [Aus dem Serbokroatischen übersetzt von I. Rakusa.] München: Hanser, 5–14.
- Diner, D. 2003. Von „Gesellschaft“ zu „Gedächtnis“ – über historische Paradigmenwechsel. – D. Diner, *Gedächtniszeiten. Über jüdische und andere Geschichten*. München: C. H. Beck, 7–15.
- Eke, N. O. 2010. *Die erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*. Paderborn: Igel.
- Kiš, D. 2004. *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch*. [Aus dem Serbokroatischen übersetzt von I. Rakusa.] München: Hanser.
- Müller, H. 1991. *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin: Rotbuch.
- Müller, H. 2009. *Atemschaukel*. München: Hanser.
- Müller, H. 2011. *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. München: Hanser.
- Müller, H. 2012. *Vater telefoniert mit den Fliegen*. München: Hanser.
- Oexle, O. G. 2000. Naturwissenschaft und Geschichtswissenschaft. Momente einer Problemgeschichte. – O. G. Oexle, Hg., *Naturwissenschaft, Geisteswissenschaft, Kulturwissenschaft: Einheit – Gegensatz – Komplementarität*. Göttingen: Wallstein.
- Pasewalck, S. 2012. Interkulturalität als poetisches Verfahren: Vladimir Vertlib's Roman *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur*. – E. Hess-Lüttich, C. Albrecht, A. Bogner, Hg., *Re-Visionen. Kulturwissenschaftliche Herausforderungen interkultureller Germanistik*. (Reihe: Cross-Cultural Communication). Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien: Peter Lang, 107–122.
- Rakusa, I. 2004. Nachwort. – D. Kiš, *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch*. [Aus dem Serbokroatischen übersetzt von I. Rakusa.] München: Hanser, 178–189.
- Schlögel, K. 2003. Vorwort. – N. Anziferow, *Die Seele Petersburgs*. München-Wien: Hanser, 7–46.
- Teufel, A., Schmitz, W. 2007. Wahrheit und „subversives Gedächtnis“. Die Geschichte(n) von Vladimir Vertlib. – V. Vertlib, *Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2006*. Dresden: Thelem, 201–253.
- Vertlib, V. 2001. *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur*. Wien: Deuticke.
- Vertlib, V. 2004. Schicksalsbilanz. – *Literatur und Kritik*, 39, 58–61.
- Vertlib, V. 2007. *Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2006*. Dresden: Thelem.
- Welzer, H. 2002. *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: C. H. Beck.